

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO**

**RODOLFO DA SILVA GOMES
RAFAEL BACELAR NOGUEIRA**

OUTROS CARNAVAIS E INFANTES DA PIEDADE

UFRJ / CFCH / ECO

Rio de Janeiro

2008

Rodolfo da Silva Gomes
Rafael Bacelar Nogueira

OUTROS CARNAVAIS E INFANTES DA PIEDADE

Relatório técnico apresentado à Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social, habilitação em Radialismo.

Orientador: Prof. Dr. Fernando Fragozo

Rio de Janeiro
2008

G633

Gomes, Rodolfo da Silva.

Outros Carnavais e Infantes da Piedade / Rodolfo da Silva
Gomes; Rafael Bacelar Nogueira. - 2008.
47 f.; 30 cm

Relatório Técnico (Graduação em Comunicação Social) –
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de
Comunicação, 2008.

Inclui DVD (59 min).

Bibliografia: 51-52

1. Escola de Samba 2. Carnaval 3. Documentário –
Monografias. I. Nogueira, Rafael Bacelar. II. Universidade
Federal do Rio de Janeiro. Escola de Comunicação. III. Título.

CDD 394.25

Rodolfo da Silva Gomes
Rafael Bacelar Nogueira

OUTROS CARNAVAIS E INFANTES DA PIEDADE

Relatório Técnico apresentado à Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social, habilitação em Radialismo.

Rio de Janeiro, _____ de _____ de _____ .

Prof. Dr. Fernando Fragozo, ECO / UFRJ

Prof^a. Paola Barreto Leblanc, ECO / UFRJ

Prof. Dr. Eduardo Granja Coutinho, ECO / UFRJ

Prof^a. Dr^a. Fátima Sobral Fernandes, ECO / UFRJ

Eu, Rodolfo, dedico aos meus pais e irmãos este trabalho.

Eu, Rafael, o dedico aos meus amados pais.

AGRADECIMENTOS

Agradecemos a nossa família pelo amor de sempre.

Aos professores, de ontem e de hoje, que indicaram caminhos para as aventuras do conhecimento.

Em especial, ao professor Fernando Fragozo, pela orientação, e à professora Fátima Fernandes, que contribuiu com doçura e atenção para a feitura deste trabalho.

*“Quando nada acontece, está acontecendo
um milagre que não estamos vendo.”*

Grande Sertão: Veredas
João Guimarães Rosa

RESUMO

GOMES, Rodolfo da Silva. NOGUEIRA, Rafael Bacelar. **OUTROS CARNAVAIS E INFANTES DA PIEDADE**. Relatório técnico (Graduação em Comunicação Social, habilitação em Radialismo), Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

Relatório técnico sobre a produção do documentário em vídeo *OUTROS CARNAVAIS E INFANTES DA PIEDADE*, com a descrição de suas etapas de pré-produção, produção e pós-produção. No trabalho, apresenta-se a justificativa da escolha do tema – a relação de alguns membros da Escola de Samba carioca Infantes da Piedade com sua própria escola e com o universo do carnaval, tendo como perspectiva fundamental a condição de anônimos dos personagens, em contraponto à abordagem da mídia tradicional no tocante aos participantes dessa festa popular. A partir da apresentação de vertentes da linguagem documental cinematográfica, situam-se as decisões para conceituação do trabalho realizado, as estratégias de produção e a relação com os personagens, bem como a reflexão e o tratamento aplicados ao material produzido, na fase de edição. Cumpre relatar determinadas questões estéticas, técnicas e éticas surgidas durante a pesquisa e a realização do trabalho, além da experiência de pôr em prática os métodos de constituição de documentários estudados.

ESCOLA DE SAMBA, CARNAVAL, DOCUMENTÁRIO

ABSTRACT

GOMES, Rodolfo da Silva. NOGUEIRA, Rafael Bacelar. **OUTROS CARNAVAIS E INFANTES DA PIEDADE**. Relatório técnico (Graduação em Comunicação Social, habilitação em Radialismo), Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

A technical essay about the research and the making of the documentary video **OUTROS CARNAVAIS E INFANTES DA PIEDADE** – describing the stages of pre-production, production and post-production. The piece briefly addresses the justification for the topic – the relationship between some of the members of a Rio de Janeiro' Escola de Samba Infantes da Piedade and their organisation as well as the world of Carnival –, considering the anonymity of the characters fundamental in contrast to the tradition press coverage of the popular festival. From the presentation of the language of cinematographic documentary, some decisions regarding the making of the video, strategies for production and the interaction with the characters are mentioned, as well reflections and treatment of the recorded material during the edition process. Some aesthetic, technical and ethical issues faced during the research and creation of the documentary are also presented, beyond the experience of putting into practice the various methods for making of documentaries studied.

ESCOLA DE SAMBA, CARNAVAL, DOCUMENTÁRIO

APÊNDICES

APÊNDICE A – ROTEIRO DE PERGUNTAS	58
APÊNDICE B – MEMÓRIA DE SAÍDAS A CAMPO	59
APÊNDICE C – CRONOGRAMA DE REALIZAÇÃO – ETAPAS	60
APÊNDICE D – FICHA TÉCNICA	61
APÊNDICE E – QUADRO DE DESPESAS	62
APÊNDICE F – EXEMPLO DE DECUPAGEM DE DEPOIMENTO	64
APÊNDICE G – CAPA DO DVD	65
APÊNDICE H – MODELO DE AUTORIZAÇÃO DO USO DA IMAGEM	66

SUMÁRIO

1	A CAMINHO DE <i>OUTROS CARNAVAIS</i>.....	11
2	ESCOLAS DE DOCUMENTÁRIO.....	17
2.1	EDUARDO COUTINHO, CONVERSAS E INVENÇÃO VERBAL	20
2.2	TEORIAS DE <i>OUTROS CARNAVAIS</i>	21
3	INFANTES DA PIEDADE: A ESCOLHA DO SAMBA	24
4	A PRODUÇÃO EM <i>OUTROS CARNAVAIS</i>	27
4.1	ORGANIZANDO O SAMBA.....	28
4.2	CONTRATEMPOS DE DESFILE, CONTRATEMPOS DE PRODUÇÃO	29
5	AS VISITAS À INFANTES DA PIEDADE	32
6	OS PROTAGONISTAS	36
6.1	BIRA FERREIRO, SERRALHEIRO E CANTOR.....	37
6.2	DONA ANNIR VIRA TIA ANNIR	39
6.3	ALGENIR DA SILVA: NEM MALANDRO, NEM BAMBA	41
6.4	UNIDOS DO 431	43
6.5	FERREIRA COMANDANTE	44
7	EDIÇÃO DE <i>OUTROS CARNAVAIS</i>	45
7.1	OS DEPOIMENTOS.....	46
7.1.1	Decupagem dos depoimentos.....	47
7.1.2	Corte final dos depoimentos	47
7.2	OS EVENTOS	48
7.3	ESTRUTURAÇÃO DO ROTEIRO E EDIÇÃO DA VERSÃO FINAL.....	48
8	LIMITES E POSSIBILIDADES DE <i>OUTROS CARNAVAIS</i>.....	50
8.1	EXIBIÇÕES PARA OS PROTAGONISTAS.....	50
8.2	FESTIVAIS E MOSTRAS DE PRODUÇÃO INDEPENDENTE DE CINEMA E VÍDEO	51
8.3	O FORMATO PARA TV.....	51
9	CONSIDERAÇÕES FINAIS	52
	REFERÊNCIAS.....	56

1 A CAMINHO DE OUTROS CARNAVAIS

O desfile das escolas de samba do Rio de Janeiro é um espetáculo grandioso do carnaval. As luzes, câmeras e microfones se voltam para a festa que acontece em duas noites no sambódromo da Marquês de Sapucaí e que alcança repercussão mundial, revelando brevemente uma multidão de rostos anônimos dentro de elaboradas e coloridas fantasias, dançando ao som das centenas de instrumentos de percussão das baterias. Para muitos espectadores, aquele momento ápice é tudo que se vê da festa.

Mas a circunstância impressionante dos desfiles das escolas do Grupo Especial parece ser apenas uma parte restrita do universo do carnaval. Até mesmo por sua magnitude, é possível presumir a relevância que a festa adquire para seus milhares de protagonistas. Sabe-se que muitos têm no desfile sua profissão, além de dedicarem paixões e esforços incondicionais não só nas semanas que o antecedem, mas durante o ano inteiro. A abrangência e a penetração desta manifestação popular, contudo, talvez não estejam assim tão evidenciados.

Além das tradicionais escolas do grupo principal do carnaval, a Prefeitura do Rio de Janeiro subsidia outras cinco divisões, três das quais – C, D, E – não passam pela Marquês de Sapucaí: desfilam na Estrada Intendente Magalhães, no bairro de Campinho, subúrbio carioca. Conforme o sistema previsto no regulamento, as escolas mais bem colocadas na competição passam a integrar o grupo imediatamente superior no ano seguinte, e as escolas que obtêm as piores pontuações, por seu turno, são rebaixadas para a divisão inferior. Mas o que acontece com a agremiação que obtiver a pior colocação no último grupo de competição entre escolas

do carnaval? No carnaval seguinte, a escola deixa de receber os recursos da prefeitura e fica sem desfilar. É banida provisoriamente da competição oficial.

Estes aspectos curiosos – os de haver tantas organizações participantes de uma celebração que transcende seu palco principal, divididas em tantos grupos, todas patrocinadas pela Prefeitura Municipal, os desfiles ainda realizados na rua, remontando aos antigos carnavais, todas as regras reforçando o caráter de séria disputa, que culminam na situação extrema de excluir da festa o pior classificado – tudo isso levou a considerar uma investigação a respeito das motivações das pessoas envolvidas com o carnaval dessas escolas de samba.

Quem seriam esses foliões? Qual a sua relação com suas escolas de samba? Qual o significado da disputa e do desfile para eles? Que razões têm essas pessoas para levar adiante a tradição, à parte do brilho e da fama das grandes escolas? Principalmente, que olhares sobre o carnaval eles poderiam ter? Todas estas indagações foram norteadoras para a abordagem do tema, sem que houvesse, entretanto, a pretensão de encontrar respostas definitivas e tampouco de constituir categorias generalizantes sobre o universo em questão.

As possibilidades para levar a termo esta abordagem é que eram, obviamente, infindáveis – pesquisa antropológica, historiográfica, reportagem jornalística, ensaio fotográfico, no tangente à forma; contato com líderes de várias escolas, com pessoas sem posição destacada dentro das agremiações ou com integrantes de uma única escola, quanto à matéria, apenas para citar alguns exemplos. Como se aproximar deste universo exótico a fim de descobrir pontos de vista, de se defrontar com visões de mundo e de colocar em debate questões culturais, estéticas, políticas – humanas, em última análise?

A forma de trabalho escolhida foi a realização de um documentário em vídeo, cuja estrutura estivesse baseada na gravação de depoimentos de integrantes do G.R.E.S. Infantes

da Piedade, escola da última divisão (Grupo E) do carnaval do Rio de Janeiro. Primeiramente, acompanhou-se a preparação para o carnaval, com visitas aos ensaios, aos locais de produção das fantasias e alegorias; e, depois, visitou-se a casa dos personagens para gravar as entrevistas.

A fim de alcançar um nível de exposição das circunstâncias e dos personagens que era almejado (mas sempre longe de buscar atingir um "desvelamento" ou apresentar a "realidade" da vida daquelas pessoas, "tal como ela é"), se foi a campo munidos de conceitos da teoria do documentário, em especial de técnicas e estratégias utilizadas por algumas vertentes do documentário cinematográfico, em contraponto ao documentário televisivo, para experimentá-las no caso prático.

Assim, o documentário intitulado *OUTROS CARNAVAIS E INFANTES DA PIEDADE* foi realizado em todas as suas fases a partir da utilização de diferentes métodos da linguagem documental existentes, nas quais se procurou considerar o mais adequado à situação específica dentro da proposta do trabalho. Ressalte-se que a própria idéia do que parecia mais adequado se modificou muito nas diferentes etapas de realização. A forma de interagir com os personagens, de conduzir as entrevistas, o modo como a equipe se comportava durante as gravações, o posicionamento da câmera, num primeiro momento; o tratamento conferido ao material, as decisões de edição, já na fase de pós-produção – tudo foi feito considerando estudos teóricos prévios. Além disso, cumpriu-se também estabelecer determinados limites éticos, bem como se buscou manter livres os percursos estéticos para criação do trabalho, com base no respeito e no envolvimento com o tema, em que prevaleceu, muitas vezes, a intuição e mesmo o acaso para atingir resultados.

Neste sentido, permitiu-se não se filiar a nenhuma corrente de documentário particular, muito embora a obra do cineasta Eduardo Coutinho e suas estratégias de criação tenham servido de grande inspiração. No segundo capítulo, um panorama sobre o desenvolvimento deste gênero audiovisual é traçado, com ênfase nas escolas cujos métodos de trabalho foram fontes para a empreitada de *Outros Carnavais*, tais como o cinema-verdade, o cinema direto, os filmes de Coutinho e obras etnográficas da cinematografia brasileira. Obras audiovisuais afins ao tema (carnaval, escolas de samba, cultura popular) também foram consultadas.

Há, no terceiro capítulo, uma breve contextualização do panorama atual da competição entre escolas de samba no Rio de Janeiro. Conhecer como funciona parte do regulamento, quando e onde são realizados os desfiles, o número de escolas envolvidas, tudo isso constituiu a fase de pesquisa, determinante para o recorte que foi dado ao tema do vídeo – o encontro com alguns integrantes da Infantes da Piedade para conhecer um pouco de sua visão sobre o carnaval.

Estabelecidos os fundamentos formais para constituição da obra audiovisual e a base contextual do tema abordado situando o campo de trabalho escolhido, coube desenvolver um relato sobre a experiência prática de realizar o documentário. Primeiramente, dedica-se uma seção (capítulo 4) para apresentar como se exerceu a função técnica de produção, ou ainda, da direção de produção, para viabilizar *Outros Carnavais* nas suas diferentes etapas.

No capítulo 5, descreve-se o processo de gravação das cenas de apoio, enfatizando-se as dificuldades técnicas e práticas enfrentadas. Justificam-se algumas escolhas de métodos em algumas situações de gravação, no tocante à atuação da equipe nas cenas, questões de uso da câmera e captação de som, bem como aspectos das escolhas de direção.

O relato sobre a escolha dos personagens e os métodos de entrevista utilizados e seus resultados estão no capítulo 6. Acredita-se ser relevante explicitar o modo como os personagens foram constituídos, como surgiram para os diretores, pois o documentário é, na verdade, sobre eles. Por isso mesmo, cada personagem que permaneceu na versão final recebeu separadamente uma descrição, pois cada encontro aconteceu de maneira peculiar e forjou mais um aspecto do trabalho.

A fase de pós-produção – edição e finalização – também mereceu uma seção própria (capítulo 7), já que nesta etapa surgiram questões estéticas e éticas cruciais para o resultado que se pretendia obter com o documentário. Muitas decisões importantes foram tomadas na edição; o percurso que levou a elas é apresentado. Se se assume que uma obra audiovisual é construída pela seleção de uma restritíssima parte de todo material produzido, mais relevante ainda se torna pensar o que incluir e o que excluir. Parece que, de algum modo, quando se tem a chance de uma análise estrutural profunda, se pode ver um filme ou um vídeo também pelo que se optou deixar de lado.

Um outro capítulo foi elaborado, com o título de **Limites e Possibilidades de Outros Carnavais**, no qual há reflexões sobre o futuro do documentário em análise – exibição para os participantes, concorrer no circuito de festivais e mostras de cinema e vídeo, veiculação na televisão foram as alternativas consideradas.

Por último, elaboram-se as considerações finais em relação ao tema estudado – a relação dos personagens com a Infantes da Piedade, com o mundo das escolas de samba e do carnaval –, às técnicas de realização do documentário e à experiência prática de constituir uma obra audiovisual, exercendo nela praticamente todas as funções, em razão da equipe técnica reduzida.

Em tempo, este relatório técnico foi elaborado com um propósito primordial: servir aos leitores – possivelmente colegas em fase de formação acadêmica – como um instrumento de ajuda para realização de uma produção audiovisual independente. Do contato com as descrições das etapas de realização, com maior ênfase no setor da direção, espera-se que possam surgir idéias sobre como realizar um projeto dessa natureza, já que constam os relatos das decisões que falharam e das que pareceram acertadas.

2 ESCOLAS DE DOCUMENTÁRIO

Estudar teoria do documentário é adentrar em caminhos fascinantes do pensamento, embora por vezes densos e inóspitos. É, no fundo, tomar parte de uma discussão que transcende os limites do cinema e encontra sua origem e sua grande arena nos domínios da filosofia: afinal, fala-se sempre, em ambos os campos, em termos problemáticos como “realidade”, “representação” e “verdade”. Além disso, este gênero da linguagem audiovisual parece ser bem propício ao encontro de muitas ciências humanas – a psicologia, a antropologia, a sociologia, a lingüística, a história etc.

Haveria uma maneira de se representar melhor ou mais fielmente a realidade? O documentário revela o mundo real? Por que então teria passado a receber este *status*, em contraponto aos chamados filmes de ficção? Quais os dilemas éticos que implicam a feitura destas obras? Tanto a prática quanto a teoria do documentário estão de alguma maneira forjados por estas questões. Sua prática está determinada também pelas inovações tecnológicas que permitiram o desenvolvimento de novas experimentações, conduzindo o gênero para o complexo panorama de possibilidades formais, estéticas e políticas, no qual está situado atualmente.

A origem do documentário confunde-se com a própria origem do cinema, no fim do século XIX, pois os primeiros usos destinados à invenção científica do cinematógrafo eram o registro de acontecimentos cotidianos. Assim, o gênero se desenvolveu para as cine-

reportagens, apesar de ter perdido força para os filmes de estúdio, nas primeiras décadas do surgimento do cinema¹.

Por ser tão fantástica a experiência proporcionada pelo cinema, com as imagens do mundo reproduzidas em (suposto) movimento; por constituir um índice tão próximo à experiência do olhar; pela crença positivista na ciência e em valores absolutos, como a “verdade”, predominante nas sociedades ocidentais; pela divisão que se forjou na linguagem audiovisual de que havia filmes *reais* e *ficcionais* – tudo isto talvez tenha contribuído para conferir ao documentário uma autoridade de “instrumento revelador da realidade”, com conseqüências cruciais nos seus rumos históricos.

Durante a primeira metade do século XX, o gênero se firmou com suas características *clássicas*: “imagens rigorosamente compostas, fusão de música e ruídos, montagem rítmica e comentário em voz *off* despersonalizada” ². Em muitos casos, tal estrutura se destinava a objetivos didáticos ou propagandísticos. O teórico norte-americano Bill Nichols enquadra este tipo de filme no que conceitua “modo expositivo”, ressaltando a maneira como “facilita a generalização e a argumentação abrangente. [...] É o modo ideal para transmitir informações ou mobilizar apoio dentro de uma estrutura preexistente ao filme” ³.

Nichols⁴ observa que, além desta escola clássica, esteve presente nessa época um modo de fazer documentário chamado “poético” – caro aos cineastas surrealistas, por exemplo – que não se atinha tanto às estruturas formais de montagem e desenvolvimento de idéias e de visões de mundo, apelando para o afeto e a subjetividade como meios de compreensão de filmes com um caráter mais experimental.

¹ DA-RIN, Sílvia Pirôpo. *Espelho Partido, Tradição e Transformação do Documentário Cinematográfico*. Orientador: Rogério Luz. Rio de Janeiro: UFRJ/ECO, 1995. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social). 145 f.

² *Ibid.*, p. 42.

³ NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papyrus, 2005, p. 144.

⁴ *Ibid.*, p. 138.

Nas décadas de 1950 e 1960, novas propostas estéticas e novas possibilidades tecnológicas – o som sincrônico à imagem, sobretudo – apontaram ao documentário outras direções e propiciaram o surgimento de novas correntes como o cinema direto norte-americano, o cinema-verdade francês, além de terem fornecido meios para a consolidação do telejornalismo como elemento paradigmático de exposição da realidade, sobrepondo-se à maneira clássica por sua suposta maior autenticidade⁵.

O *cinema direto* surgiu nos Estados Unidos nos anos finais de 1950 com a premissa de que seria possível evitar ao extremo a interferência da equipe, para, com isso, transmitir da forma mais fiel possível ao público a sensação experimentada na situação de filmagem. Nichols⁶ classificou este modo de filmar como “observativo”.

Com uma proposta radicalmente divergente da destes cineastas norte-americanos, o *cinema-verdade*, corrente representada, principalmente, por Jean Rouch, assumia a intervenção provocada pelos aparatos de gravação, transformando em matéria para seus filmes justamente a realidade criada a partir da relação do objeto com os diretores, a câmera e o público potencial. Seus primeiros trabalhos no cinema tinham um viés etnográfico, de pesquisa antropológica, tratavam de comunidades pobres das colônias francesas na África. Para Nichols⁷, o método de trabalho desse cineasta seria exemplo do “modo participativo”.

A linguagem do telejornalismo reforçou o estigma da linguagem documental como janela para a realidade, conforme observa Da-Rin, de maneira bastante crítica, sobre a substituição da voz *off* por alguém que interaja com o objeto:

A televisão transformou este recurso no dispositivo privilegiado da reportagem, garantia da ‘verdade’, marca da presença do repórter na ‘cena viva’ dos acontecimentos da atualidade. A mistificação do ‘documento autêntico’ pelo

⁵ DA-RIN, *op. cit.*, p. 50.

⁶ NICHOLS, *op. cit.*, p. 146.

⁷ *Ibid.*, p. 153.

telejornalismo tornou cada vez mais evidente a insuficiência da exibição das 'condições da experiência' para se atingir uma dimensão verdadeiramente crítica do documentário⁸.

2.1 EDUARDO COUTINHO, CONVERSAS E INVENÇÃO VERBAL

Em especial, no tocante à teoria do documentário, a obra do cineasta Eduardo Coutinho talvez tenha muito a contribuir. A cada filme se notam desvios formais e metodológicos, sempre surge um novo questionamento para ser explorado, com abertura e, em geral, com compartilhamento do processo criativo com o objeto e com o público⁹.

Questões centrais no estudo do gênero podem ser pensadas de maneira viva em sua obra, como a exposição de argumentação e de discursos, a representação do outro, o processo de filmagem como constituinte de uma nova realidade, a metalinguagem etc.

Analisando a obra de Coutinho desde os seus primeiros filmes até os mais recentes, fica marcada uma tendência a se aproximar cada vez mais do cinema de entrevistas, com grande ênfase na fala dos personagens, que não são, em geral, protagonistas de acontecimentos históricos grandiosos ou relevantes; são senão pessoas marginalizadas socialmente, ou simplesmente pessoas comuns dentro de alguma comunidade específica.

Neste sentido, Coutinho trabalha numa instância diferente do documentário clássico: a proposta não é necessariamente informar, acrescentar conhecimento ao espectador, dando conta de um determinado pedaço de realidade. Elementos tradicionais como narração em *off* despersonalizada, imagens e sons não sincrônicos (cobertura dos

⁸ DA-RIN, *op. cit.*, p. 113.

⁹ LINS, Consuelo. *O Documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004, p. 12.

depoimentos com imagens de apoio), músicas, montagem rítmica foram gradualmente abandonados a ponto de praticamente desaparecerem em seus filmes mais recentes¹⁰.

O cineasta também explora as possibilidades de invenção verbal oferecidas pela multiplicidade cultural presente nos objetos que investiga e favorecidas pela circunstância da entrevista. As pessoas se inventam ao falar. Além disso, parece haver um interesse na forma de como algo é dito e não no conteúdo da fala propriamente. Pelo menos, não somente.

2.2 TEORIAS DE *OUTROS CARNAVAIS*

Ao realizar *Outros Carnavais e Infantes da Piedade*, desde o início se sabia que os pressupostos teóricos estudados atravessariam as decisões e dilemas vivenciados durante o processo. Era sabida inevitável, do mesmo modo, a influência quase inconsciente das referências audiovisuais, não só as acadêmicas, mas as cotidianas, construídas ao longo do tempo.

Por isso mesmo, não houve decisão rígida prévia de enquadrar o documentário numa metodologia de trabalho, em detrimento de outra. Para usar as classificações de Nichols, não importava buscar tornar o documentário mais expositivo, poético, observativo, participativo, reflexivo ou performático. Cada etapa delineou um aspecto singular do vídeo, contribuindo para dar as características mais marcantes à sua forma final.

O próprio teórico ensina que “as características de um dado modo funcionam como *dominantes* num dado filme: elas dão estrutura ao todo do filme, mas não ditam ou determinam todos os aspectos de sua organização. Resta uma considerável margem de liberdade”¹¹.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ NICHOLS, *op. cit.*, p. 136.

No princípio, por exemplo, não houve preocupação formal a respeito da presença ou não dos realizadores na cena. Na edição, todavia, viu-se como seqüências mostrando a interação dos autores com os personagens poderiam tornar o filme mais compreensivo. Assim como há seqüências meramente contemplativas, em que existe margem para lirismo, há outras explicativas, para contextualizar a narrativa.

Há que se registrar, por um lado, o tipo de objeto com que se estava lidando: pessoas anônimas, pobres, imersas num mundo onde se respira Escolas de Samba. Enfim, o mundo desconhecido (ao menos pelos diretores) de uma grande manifestação da cultura popular. Neste sentido, lidava-se com uma temática bem cara aos documentários etnográficos, que acabaram sendo fonte de inspiração.

Por outro lado, o carnaval parece ser tema exaustivamente abordado de maneira distanciada, superficial, generalizante e mistificadora, principalmente, pelo telejornalismo. Aliás, talvez seja este o modo, em geral, como são tratados os temas na televisão. O remoto, quando aparece, torna-se excêntrico, folclórico. Buscou-se escapar desta tendência.

Para tanto, *Outros Carnavais* foi praticamente o resultado de uma imersão antropológica dos realizadores no universo de seus personagens. Buscou-se construir uma relação de respeito, confiança, cordialidade e interesses mútuos. Foi neste sentido, em especial, que a obra de Jean Rouch serviu de inspiração: neste caso, o cinema parece ter sido usado como instrumento de conhecimento de um mundo.

Citar Eduardo Coutinho no capítulo que trata dos fundamentos teóricos do vídeo produzido tem o mesmo sentido: sua insistência por trazer à tona temas a que em geral não se procura conhecer, a riqueza formal e sobretudo humana de seus filmes, como *Cabra Marcado*

para *Morrer*¹² e *O fim e o princípio*¹³, a abertura ao acaso, tudo isso assinala a força que a linguagem audiovisual no gênero documental pode assumir.

Afinal, a preocupação dos realizadores, porquanto cientes da possibilidade de invenção inesgotável (e da inesgotável possibilidade de reinvenção) do audiovisual, foi a de criar uma narrativa, um enredo. Se é verdade que se trabalhou livre da premissa de “desvelar o real”, de “mostrar a vida como ela é”, é também certo, ao contrário, que o envolvimento com as pessoas implicava questões éticas. Havia consciência de que se criava um discurso, no qual estaria incutido, necessariamente, um objetivo.

Um compromisso com as pessoas com quem se compartilhou experiências foi assumido, ainda que implícito, por escolha dos próprios diretores: era preciso tratar com respeito as pessoas que se dispuseram a participar. Fez-se, em suma, uma grande incursão etnográfica e antropológica no universo dos personagens, da qual *Outros Carnavais e Infantes da Piedade* é um dos resultados.

¹² CABRA Marcado para Morrer. Direção: Eduardo Coutinho. Produção: Eduardo Coutinho. Roteiro: Eduardo Coutinho. 1984. 1 DVD (119 min.), cor.

¹³ O FIM e o princípio. Direção: Eduardo Coutinho. Produção: Maurício Andrade Ramos. [S.l.]: Videofilmes, 2007. 1 DVD (110 min.), cor.

3 **INFANTES DA PIEDADE: A ESCOLHA DO SAMBA**

Sabia-se que, além dos famosos desfiles das Escolas de Samba do Grupo Especial, transmitidos anualmente pela televisão, há uma segunda divisão, o chamado Grupo de Acesso "A", no qual se compete para conquistar o direito de subir para a divisão principal. Estas desfilam sexta e sábado de Carnaval, nas duas noites em que a televisão transmite o desfile das Escolas de São Paulo. Há também o desfile do Grupo "B", na última noite do feriado, também no Sambódromo.

O que foi descoberto durante a fase de pesquisa é que a competição entre escolas se estende ainda mais, há outros três grupos competindo durante o carnaval: "C", "D" e "E". E todos recebem recursos da Prefeitura do Rio, fato que despertou curiosidade para investigar que pessoas estariam envolvidas nessas apresentações. O desfile não poderia ser no Sambódromo, que em todas as noites da festa recebe um evento. As fantasias talvez fossem diferentes, os carros alegóricos bem menores, assim como o número de componentes. Mais ainda, parecia interessante saber qual seriam as circunstâncias deste desfile: onde, de que modo e para qual público ele era realizado. Em última análise, buscava-se conhecer um pouco das motivações das pessoas que realizavam aquela festa.

Então, a partir de uma consulta em páginas da internet sobre Carnaval¹⁴, No desfile de 2008, a Liga Independente das Escolas de Samba do Rio de Janeiro (LIESA) promoveu a competição entre doze tradicionais escolas no chamado Grupo Especial. Filiadas à Associação das Escolas de Samba da Cidade do Rio de Janeiro (AESCRJ), entidade reponsável pela

¹⁴ Página da Associação das Escolas de Samba da Cidade do Rio de Janeiro (AESCRJ). Disponível em: <http://www.aescrij.com.br/>. Página da Liga Independente das Escolas de Samba do Rio de Janeiro (LIESA). Disponível em <http://liesa.globo.com/>.

organização do desfile das cinco demais divisões, outras sessenta escolas disputaram o carnaval nesse ano.

Descobriu-se ainda um aspecto mais inusitado do mecanismo de competição previsto no regulamento: a agremiação que obtivesse a pior classificação deixaria de receber os recursos - a chamada "subvenção" - da Prefeitura Municipal no ano seguinte; estaria provisoriamente excluída do desfile. Para voltar a competir, deveria preparar um desfile com recursos próprios e passar por uma avaliação. Assumindo que já deveriam ser mínimos os recursos destinados às escolas da última divisão, provavelmente esta regra decretaria a extinção da escola rebaixada.

Assim, por constatar a abrangência que os desfiles de escolas de samba alcançavam na cidade, como evidenciavam seu grande aparato de organização existente e o número de escolas de que se soube existir, por presumir que se tratasse de uma imensa manifestação cultural popular, surgida há décadas, mantida totalmente à margem da cobertura jornalística tradicional, investiu-se em uma pesquisa para saber quais os grupos que participavam do primeiro (ou último) degrau de competição entre escolas.

Eram sete as escolas competindo: Unidos do Sacramento, Paraíso da Alvorada, Imperial, Infantes da Piedade, Mocidade Unida de Jacarepaguá, Boêmios de Inhaúma, Canários das Laranjeiras e Delírio da Zona Oeste. Por questões de proximidade geográfica e também por facilidade (algumas dessas escolas estão situadas em comunidades carentes ou em outros municípios da região metropolitana), os realizadores visitaram o ensaio da Boêmios de Inhaúma e da Infantes da Piedade.

Na primeira, não se conseguiu travar nenhum contato específico com ninguém. Na Infantes da Piedade, os diretores foram cordialmente recebidos e conseguiram conversar com

algumas pessoas, que se mostravam bastante dispostas a conversar sobre sua história na escola e sobre os preparativos do carnaval.

Seguiu-se uma nova visita ao ensaio da Escola na semana seguinte e já começava a se delinear uma boa relação com as pessoas da escola. A festa era singela, havia muitas famílias, a quadra ficava repleta de crianças numa celebração singela e amistosa. Era marcante também a presença de pessoas idosas.

Assim, permitiu-se investir mais tempo naquela aproximação e conhecer mais pessoas. Já surgiam idéias dos que poderiam ser personagens. A esta altura, já se havia conhecido algumas pessoas que efetivamente foram entrevistadas e participaram do filme. Um tanto sem decisão expressa, sem decisões acerca dos métodos de abordagem e roteiro para produção, a Infantes da Piedade, isto é, as pessoas que participavam da escola comporiam o tema do trabalho a ser realizado.

4 A PRODUÇÃO EM OUTROS CARNAVAIS

Parece útil abrir um parêntesis para descrever, mais detidamente, o modo como funcionou o setor da produção nas diferentes etapas de realização do documentário. Trata-se de um projeto experimental de conclusão de graduação que, embora realizado sem patrocínio e praticamente sem equipe técnica, foi concebido, em princípio, para ser inscrito em festivais e, também, para receber um formato para exibição em canais de TV. Era esperado obter um vídeo de média duração (30 a 50 min). Mas o que realmente determinou a forma do trabalho foi o seu processo de produção. As escolhas foram tomadas a cada nova aproximação com o tema, a cada novo encontro com as pessoas.

A fase de pesquisa, iniciada no final de 2007, compreendeu as primeiras visitas à quadra onde estavam sendo realizados os ensaios para o desfile do carnaval de 2008. Nesta fase, bem simples do ponto de vista logístico, os diretores foram aos eventos algumas vezes para conhecer o lugar, para travar contatos, para propor aos líderes do grupo o trabalho e também para imaginar possíveis personagens. Fato curioso: nessa época, os diretores explicavam que iriam realizar uma reportagem sobre a Infantes da Piedade.

As primeiras gravações foram feitas no ensaio, no barracão e no ateliê de fantasias (casa de um personagem) com o uso de uma mini-câmera portátil, amadora, que pertencia a um dos diretores. A captação de som foi feita com microfone embutido da própria câmera. Não se exigiu, até este momento, um grande esforço de organização da produção. Eram visitas de reconhecimento, testes com a câmera, testes com as pessoas; não se tinha idéia sobre o que seria feito com o material produzido ali. Em seguida, já imaginando que o tema em exploração

poderia render uma boa história, passou-se a se pensar em melhorar as condições técnicas para gravar o documentário.

4.1 ORGANIZANDO O SAMBA

A rotina de produção que se estabeleceu a partir de então pode ser separada em tarefas, as quais deveriam ser obrigatoriamente cumpridas para que as gravações pudessem acontecer:

a) **providenciar transporte para retirada e entrega de equipamentos e condução às locações:** nenhum dos realizadores tinha carro; durante a produção, foram usados carros emprestados da irmã de um dos diretores (maioria das gravações) e do pai do outro diretor. Em alguns casos, amigos que ajudariam na produção também proviam o transporte. Em outros, táxis ou transporte público;

b) **reserva dos equipamentos:** os equipamentos usados em *Outros Carnavais* foram cedidos por: Central de Produção Multimídia (CPM) da Escola de Comunicação (ECO) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ); Ponto Cine, sala de cinema popular e produtora cinematográfica, onde trabalhava um colega de faculdade; Abbas Filmes, produtora onde trabalhava um dos diretores. Em todos os casos, era preciso solicitar a retirada dos equipamentos com antecedência, de acordo com a disponibilidade para determinados dias;

c) **marcação das entrevistas:** o documentário tem a participação de muitos personagens, com os quais era preciso entrar em contato para saber da disponibilidade de gravar em determinados dias;

d) **consulta à previsão meteorológica:** a maioria das gravações era externa, com uso da luz natural. Foi fundamental cuidar do aspecto meteorológico a fim de evitar mobilizar a produção em dias chuvosos.

Estas quatro providências básicas apenas resumem o método encontrado para organizar a produção; foram quatro fatores essenciais cuja conjugação se tornou imprescindível. Porém, vale listar alguns percalços enfrentados ao longo da trajetória, uma vez que constituem exemplos do que pode acontecer num caso semelhante. Contratempos com os quais a produção haveria de lidar e resolver.

4.2 CONTRATEMPOS DE DESFILE, CONTRATEMPOS DE PRODUÇÃO

O desfile da Infantes da Piedade foi marcado por erros que prejudicaram o desempenho da escola. Depois disso, os integrantes ficaram reticentes em se apresentar, pois houve vários rachas internos. Ninguém queria falar no assunto e foi preciso insistir, fazer muitos contatos telefônicos. Na tentativa de recuperar a confiança e o interesse dos personagens, uma prévia com o material já gravado dos ensaios e entrevistas foi preparado e exibido para eles.

Os diretores trabalhavam e estudavam durante a semana: as gravações tiveram de ser nos finais de semana. Para que se gravasse durante a semana à noite, seria preciso contar com iluminação artificial, tornando mais difícil a produção do ponto de vista logístico e técnico. Seria preciso contar com uma equipe maior. As locações eram, muitas vezes, a casa dos personagens, por isso seria mais difícil contar com refletores de alta potência para ligá-los na rede elétrica doméstica, como também trabalhar em espaços exíguos.

As gravações foram feitas, na maioria, apenas pelos dois diretores, que cuidavam da direção, produção, operação da câmera, captação de som direto etc.; contou-se algumas vezes com uma terceira pessoa operando a câmera ou, no máximo, com mais alguém servindo de técnico de som. Houve, em alguns casos, auxílio no setor da produção. Os personagens ou pessoas presentes nas gravações também ajudaram.

Considerava-se também que todo o aparato técnico e uma equipe numerosa provocariam inibição além da desejada – talvez os personagens se expusessem menos. Assim, trabalhar com uma equipe pequena foi, por um lado, uma escolha. Por outro lado, foi uma necessidade: as gravações eram no subúrbio, em bairros distantes, tomavam geralmente sábados e domingos inteiros. Por conta disso, foi muito difícil encontrar voluntários para ajudar na produção nestas circunstâncias, já que não havia verba para cachê da equipe.

Dependia-se também muito da disponibilidade dos personagens para gravar; o contato telefônico era muito complicado, alguns sequer possuíam telefone celular. Os equipamentos eram emprestados, em locais diferentes e distantes, assim como os carros usados para o transporte, por isso a realização dependia de outras pessoas. O carro era emprestado no Andaraí, a câmera era retirada em Guadalupe ou na Glória, o restante dos equipamentos em Botafogo. Depois da gravação, era preciso devolvê-los.

A produção foi atrasada por todas estas razões, e também pelo recesso da faculdade, por épocas em que os realizadores estavam absorvidos com outro assunto (trabalho, cursos, férias etc).

Na fase de pós-produção, requereu-se novamente organizar uma rotina para marcação das sessões. A edição e a finalização foram feitas na CPM/ECO da UFRJ e na Abbas Filmes, que permitiu a utilização de sua ilha fora do horário de trabalho da produtora.

Até pelo apoio recebido, estas etapas foram muito mais simples do ponto de vista logístico. Ainda assim, esta fase também foi marcada por contratempos – os equipamentos apresentaram defeitos, as versões do programa de edição¹⁵, os arquivos de material bruto, textos e projetos ficavam armazenados em discos rígidos diferentes etc. Novamente, foi necessário bastante organização para não desperdiçar esforços.

¹⁵ O software de edição utilizado foi o *Final Cut Pro 6.0.2*. Na CPM/ECO, havia instalada uma versão anterior.

5 AS VISITAS ÀS INFANTES DA PIEDADE

Depois de eleita a Infantes da Piedade como universo de trabalho, seguiram-se algumas visitas aos ensaios preparativos para o desfile, que consistiam basicamente em apresentações da bateria, dos casais de mestre-sala e porta-bandeira, com o samba-enredo do Carnaval 2008. Os ensaios eram realizados no ginásio do River F. C., um clube de futebol do bairro de Piedade. Lá, aconteceram as primeiras conversas com alguns integrantes da escola sobre o papel desempenhado por eles e sua história na escola.

Era o início da procura por possíveis personagens: o objetivo era perceber quais tinham uma boa vivência na escola e no carnaval, quais eram eloqüentes e poderiam ter desenvoltura diante da câmara, quais tinham comportamento mais expressivo. Era preciso também conhecer o universo do qual praticamente nada se sabia e ganhar mais intimidade com as pessoas. Até por isso, nesse momento, não houve gravações.

Assim, foi possível entender melhor a dinâmica das festas da escola para esboçar um plano de produção. A estrutura baseava-se nas regras de uma escola grande, com momentos solenes, homenagens, agradecimentos, notável divisão hierárquica entre os participantes. Uma festa simples, completamente anônima, de clima familiar, talvez apenas uma opção de lazer para os freqüentadores, mas encarada de modo sério por alguns, que poderia render imagens interessantes.

Decidiu-se fazer imagens de teste num dos ensaios com a câmara de um dos realizadores, um modelo amador *miniDV*, com captação de áudio no microfone embutido, para verificar aspectos técnicos e outros humanos, relativos ao comportamento das pessoas, sua interação com a câmara e com a equipe. Era preciso verificar a possibilidade de gravar apenas

à luz dos refletores do ginásio e como ficaria a qualidade do áudio pelo grande estrondo provocado pelos instrumentos de percussão, amplificação dos microfones e cavaquinhos. E, além disso, testar a reação das pessoas à presença da câmera.

Na semana seguinte, o ensaio foi gravado com equipamento profissional, que permitiu captação das imagens na luz disponível com qualidade muito superior, sem uso de *ganho*¹⁶ e, conseqüentemente, sem granulação da imagem. O uso de microfone omni-direcional acoplado ajustado com um canal mais baixo e o outro normal foi para garantir que o áudio não excedesse o limite de captação, não "estourasse". Ainda assim, a captação ficou prejudicada, pois o volume da bateria e dos amplificadores era altíssimo. A solução teria sido utilizar a função atenuadora de ruídos (*mic attenuator*) da câmera, para captação de som em volumes extremos.

Quanto à imagem, foi particularmente difícil operar a câmera naquela situação. A dança ágil do casal de mestre-sala e porta-bandeira e das assistas exigia muito controle de foco e estabilidade dos movimentos, incessantemente e por longos momentos. Para estar em meio aos ritmistas batucando também era preciso concentração.

Durante aquele ensaio, bem como nos outros eventos da escola que foram registrados, surgiu a possibilidade de usar mais de um método de atuação, no que diz respeito ao posicionamento da câmera e da equipe: primeiramente, gravava-se com discrição, de modo a disfarçar a ação, não facilitar que alguém percebesse que estava sendo gravado. Para isso, às vezes, a câmera era mantida à altura da cintura, não se olhava o visor, as pessoas eram gravadas de costas, ou à distância, com uso da lente zoom. Isto resultava num tipo de imagem

¹⁶ Função das câmeras de vídeo (*gain*) que permite ampliar a sensibilidade na captação de luz disponível no ambiente, permitindo gravar com pouca iluminação.

em princípio mais espontâneo, sem o efeito da pró-filmia¹⁷ que de fato se verificava quase sempre que a câmera era notada. Esta estratégia liga-se às propostas do cinema-direto americano, como se expôs no capítulo 2.

Em seguida, propunha-se assumir explicitamente a própria situação de gravação, quando duas conseqüências principais foram observadas: a do próprio efeito de pró-filmia provocado nas pessoas, que poderia manifestar reações contundentes, reveladoras de personalidade, desdobrando-se numa interação direta, uma espécie de jogo com a câmera, por vezes performático; o enfraquecimento dos efeitos do ato de gravar, seu esmaecimento em virtude da presença prolongada da equipe no ambiente, já que as pessoas acabavam se distraíndo (e se descontraindo).

Nos ensaios e nas festas foi comum lidar com a intervenção de pessoas que tentavam determinar o que deveria ser gravado. Cientes da presença de uma equipe de gravação no local, diretores ou organizadores do evento, principalmente, segundo a idéia que faziam ser a proposta do trabalho e do que julgavam relevante ser registrado, apresentavam pessoas ou a si mesmas para serem entrevistadas, manifestavam onde e quando se deveria gravar, inclusive interpellando os diretores e personagens no momento da gravação.

Estas intervenções, além de recorrentes, eram muitas vezes autoritárias e, por isso, constrangedoras. Exigiam sempre uma explicação sobre o tema e o propósito do trabalho em andamento, cujo foco não poderia ser desviado, além de firmeza e autoridade para seguir trabalhando. Foi preciso também boa dose de maleabilidade para ceder às solicitações, tanto para manter uma boa relação com os organizadores, de quem se dependia, quanto para

¹⁷ “O filme em primeiro lugar, mesmo sacrificando a naturalidade das ações”. REINEHR, Rafael. *Cinema e Antropologia*, p. 02. Junho, 2004. Disponível em: <http://reinehr.org/br/reciclar-e-viver/escrever-por-escrever-blog-/segunda-feira-28-de-junho-de-2004-tudo-muito-blue-cinema-e-antropologia>. Acesso em: 26 de novembro de 2008.

meramente realizar um desejo de alguém. Logo se percebeu a importância que as pessoas dão para serem ouvidas, ou, mais, para receberem a chance de falar. Para alguns, talvez fosse apenas a oportunidade de ter voz.

6 OS PROTAGONISTAS

De modo geral, os personagens foram escolhidos a partir de conversas preliminares com os integrantes da escola. Os critérios básicos considerados foram: nível de envolvimento e história de participação na escola, participação em outras escolas, desenvoltura, facilidade de comunicação, expressividade – os três últimos, bastante subjetivos, não garantiam sua evidência diante das câmeras.

A estrutura final do documentário se deve em boa medida às decisões tomadas neste momento, pois foi a partir da interação com as pessoas do grupo, foi ao conhecê-los melhor que se propôs, por exemplo, investir em três personagens principais – Bira, Annir e Algenir. Com o tempo, foi se acentuando a impressão de que o vídeo seria sobre a relação dos personagens com escolas de samba, com aquela e com outras, com a sua vivência no carnaval e, em última instância, talvez sobre eles próprios.

Já nas primeiras conversas foi possível notar como todos ali tinham uma relação profunda com as escolas de samba e com os desfiles; independentemente de faixa etária, a história de suas vidas e de seus cotidianos era dentro destes ambientes. Histórias que em pouco tempo de conversa começavam a ser narradas. Assim, foi traçada a estratégia de produção baseada na gravação dos depoimentos dos personagens fora dos locais de festa, preferencialmente em seu ambiente doméstico ou de trabalho, onde fosse possível conversar longamente, evitando interferências externas, na tentativa de que suas memórias fossem sendo resgatadas. As pessoas eram avisadas de que se tratava de uma conversa informal, sobre sua participação nas escolas de samba, sobre lembranças de carnaval. Os personagens

falavam a maior parte do tempo à vontade, sobre o que desejassem, com pouca intervenção dos diretores.

Antes de gravar os depoimentos, foi elaborado um roteiro de perguntas gerais (ver **Apêndice A**) que acabou servindo apenas para guiar os assuntos abordados. Foram estes os princípios que nortearam a gravação dos depoimentos. O encontro com os personagens se deu muitas vezes por acaso e foi vivido de modo peculiar em cada caso. Estas particularidades da relação com cada pessoa entrevistada merecem uma análise mais detida, pois podem revelar casualidades, incertezas e dificuldades que perpassam a realização de um trabalho desta natureza.

6.1 BIRA FERREIRO, SERRALHEIRO E CANTOR

O primeiro personagem encontrado foi Bira, que trabalhou na construção dos carros alegóricos da Infantes da Piedade e do Canários de Laranjeiras no desfile de 2008. O presidente da escola disse que os carros estavam sendo feitos em um barracão em Benfica. Poucos dias antes do carnaval, os diretores visitaram o lugar.

Apenas três pessoas trabalhavam num terreno onde havia três galpões em ruínas, destelhados, algumas alegorias e esculturas de carnaval abandonadas e dois carros em construção. Não se conhecia ninguém. Logo Bira apareceu e ouviu a explicação sobre o motivo da visita: a realização de um trabalho sobre a Infantes da Piedade. Ele se apresentou, falou rapidamente sobre sua função na escola e começou uma conversa sobre os desfiles de escola de samba, sua estrutura e funcionamento. Falou também de sua história no carnaval e no mundo do samba.

Naquela tarde, a mini-câmera do teste de gravação no ensaio também tinha sido levada. No desenrolar daquela conversa informal, rica em informações e fascinante pela performance espontânea, começou-se a gravar com o consentimento do entrevistado. A câmera ligada não provocou grande alteração no comportamento de Bira, senão por insinuar este ainda mais sua apresentação.

Durante a conversa, Bira descreveu seu trabalho como diretor de harmonia em outra escola, opinou sobre as práticas do carnaval atual, de seu ponto de vista político, falou das dificuldades vividas nos bastidores, sobre o ostracismo em que se encontrariam figuras mais antigas, já introduzindo o tema de intrigas pessoais e desentendimentos, recorrente no discurso de todos os personagens. Sua fala se acompanhava de muitos gestos e movimentação. Bira cantou em diversos momentos sambas antigos.

Por ter ocorrido ainda fase de pesquisa (pré-produção) e por ter sido tão inesperado e surpreendente, este encontro foi registrado de maneira precária, novamente sem captação adequada de som – utilizou-se apenas o microfone da câmera; os ruídos de vento e do tráfego intenso de ônibus e caminhões na avenida defronte prejudicaram severamente o material. A qualidade da imagem também é inferior àquelas feitas com equipamento profissional.

Assim, por acaso, Bira se constituiu como personagem. Decidiu-se marcar um novo encontro, mais longo, para ser registrado com equipamento adequado. A expectativa era ter a chance de repetir a dinâmica do primeiro encontro, com a mesma naturalidade com que ele se deu.

Mas, depois do desfile da Infantes da Piedade no carnaval, que foi repleto de erros e confusões, Bira se afastou da escola e também passou a evitar o contato com os

realizadores. Somente meses mais tarde ele restabeleceu contato com a diretoria da escola e com a produção do vídeo.

Somente cinco meses mais tarde (ver **Apêndice B**), finalmente foi gravada nova entrevista com Bira. O encontro foi marcado novamente no barracão, mas sua entrada e a da equipe não foi permitida por quem cuidava do lugar. O barracão tinha um cenário bastante desolador, repleto de alegorias arruinadas, mas bastante impressionante e paradoxalmente bonito iluminado ao sol. A intenção era aproveitar o espaço e a liberdade para conversar. Nessa época, no entanto, a estrutura dos galpões tinha sido demolida e quase não havia alegorias.

A alternativa encontrada foi fazer a gravação na casa de Bira, em Vila Valqueire. Naquele dia, gravou-se uma entrevista de mais de três horas de duração em sua oficina nos fundos do quintal. Desta vez, ele não pareceu tão exaltado, mas se apresentou muito comunicativo e cantou muitas vezes. Durante grande parte da entrevista, Bira se ateve a comentar desavenças que teve no mundo do samba. Houve um momento que a entrevista foi interrompida pelo seu sobrinho, que tentava direcionar as falas do tio.

A impressão depois daquele encontro era de certa frustração, pois a expectativa era de que Bira pudesse de alguma maneira repetir a performance presenciada às vésperas do carnaval. A edição revelaria, contudo, que ele era sim um excelente personagem. Felizmente.

6.2 DONA ANNIR VIRA TIA ANNIR

Tia Annir, uma das diretoras da escola, a quem se conheceu nos primeiros ensaios, foi a segunda personagem central surgida durante a fase de pesquisa. Além de

ocupar uma posição destacada no grupo, ela confeccionava as fantasias, tinha vários familiares que também participavam e revelou ter um estreito laço com a origem da escola. Sua presença matriarcal era expressiva.

Assim, para aprofundar a relação e conhecer melhor o universo de trabalho, foi feita uma visita à casa de Tia Annir, no mesmo dia em que se visitou o barracão, antes do carnaval. O terraço de sua casa estava repleto de fantasias, pelo chão e penduradas em varais. A conversa, que foi gravada com o mesmo equipamento utilizado no barracão, se deu ali mesmo, ao redor de muitas crianças, seus parentes; todos falaram sobre a preparação do desfile iminente e sobre a escola. Novamente, o material gravado ficou aquém do nível técnico esperado, e também pensou-se repetir o encontro para melhor registrá-lo.

Aquela visita reforçou a escolha de construir um vínculo mais profundo com os personagens, uma relação de amizade, interação e certa intimidade. Assim, talvez fosse possível conquistar confiança para compartilhar a criação do trabalho, adentrar no universo das pessoas a fim de melhor compreendê-lo – não para obter um retrato mais "fiel à realidade", e sim um panorama mais profundo e denso de suas vidas.

De fato, seguiram-se muitas visitas à casa de Dona Annir. Os realizadores foram convidados para participar do desfile, de festas de aniversário e outros eventos. Mantiveram contato com certa frequência por telefone quando ela esteve doente. Finalmente, quando foi possível gravar uma longa entrevista com ela sozinha, Dona Annir já tinha se tornado Tia Annir.

A entrevista com ela transcorreu de maneira bastante tranquila. Tia Annir parecia não se intimidar com a presença da câmera, falava facilmente sobre os assuntos abordados e também por conta própria. Ao final de pouco mais de duas horas, resolveu-se encerrar as entrevistas por considerar satisfatório o que se havia registrado.

6.3 ALGENIR DA SILVA: NEM MALANDRO, NEM BAMBA

A pesquisa a respeito da história da escola para eleger possíveis personagens foi um longo processo. Não houve praticamente pesquisa formal, até mesmo pela dificuldade em se encontrar fontes, e fiou-se na memória oral das pessoas, que por sua vez não apresentavam um discurso organizado. Com a maioria dos fundadores os diretores atuais já tinham perdido o contato, mas Tia Annir falava que seu irmão tinha participado da fundação do bloco, na década de 1960, muito antes de se ter tornado escola. Ele estava um pouco afastado da organização.

Após alguns contatos telefônicos com Algenir, quando já relatava um pouco da sua vivência na Infantes da Piedade, surgiu a oportunidade de encontrá-lo numa reunião organizada pelos realizadores com os principais membros da diretoria para mostrar uma edição prévia do que tinha sido gravado nos ensaios. Quando ele chegou o encontro já estava acontecendo. De maneira discreta, participava da conversa, mas foi aos poucos chamando atenção por sua presença ativa, arguta, que sugeria experiência. Negro, muito magro, o rosto bem enrugado, trajando uma camisa da escola e um chapéu, o homem de 65 anos compunha uma figura expressiva.

Então, propôs-se a Algenir gravar um depoimento no lugar onde costumavam acontecer os ensaios da Infantes da Piedade desde a sua fundação. A intenção era realizar a conversa longe dos outros diretores da escola, aproveitando o local de importância histórica para a escola. Ele falou bastante, sempre com desenvoltura, do desenvolvimento da agremiação, inclusive sua conversão de bloco de enredo a escola de samba, ocorrida em 1998, de sua carreira como passista em diversas escolas, de sua trajetória no mundo do carnaval.

Neste dia, tudo estava sendo registrado com o equipamento profissional utilizado no registro do material que se vê na maior parte do documentário. Ocorreu, porém, que havia um tráfego intenso de automóveis (interferindo na captação de som), um grande trânsito de pessoas e interferência dos outros diretores da escola, que foram também para lá. Assim, por considerar que Algenir poderia contribuir com a proposta do documentário, ficou decidido que ele seria entrevistado novamente numa outra ocasião.

Assim, a exemplo de Bira, muito tempo depois, finalmente foi possível marcar um novo encontro com Algenir. Ressalta-se que, depois dos problemas verificados no registro da primeira parte do material, ficou estabelecido que as entrevistas só seriam marcadas se houvesse um lugar minimamente silencioso e reservado para gravar. Gravar na rua também expunha a riscos os equipamentos.

Por sugestão do próprio, a entrevista foi feita numa num templo da Igreja Messiânica do Brasil, no bairro do Riachuelo, onde ele, adepto dessa religião, trabalhava voluntariamente. Surpreendentemente, Algenir se apresentou neste dia de modo bastante discreto e tímido, falou com certo distanciamento das vivências no mundo do samba. Frustrava, de certo modo, uma expectativa que se tinha criado sobre sua personalidade – ele apareceu, pelo menos aos olhos dos diretores, naquele primeiro encontro, como um autêntico malandro. Serviu, neste caso, para aprender que, sobretudo no tipo de documentário que se estava tentando criar, formar tipos, generalizações, preconceitos, pode ser um grande equívoco.

Se não foi exatamente da forma como os diretores a imaginaram, a entrevista, feita num clima calmo e íntimo, teve momentos bastante emocionantes, densos, em que Algenir se expôs muito e todos pareceram se envolver em seus relatos. Foi um dia em que se pôde sentir

como um trabalho desse tipo pode provocar transformações profundas em todos os participantes.

6.4 UNIDOS DO 431

Tia Annir vive na Rua Caraíba, 431, no bairro do subúrbio carioca de Colégio. Além da sua, há, neste número, outras casas, de seus parentes: cunhada, filhos, sobrinhos e netos. Praticamente todos tinham seus cotidianos ligados às escolas de samba e aos desfiles de carnaval. Assim, as pessoas da família de Tia Annir que viraram personagens surgiram num processo bem natural. Muitos tinham ligação com a Infantes da Piedade. A estes foi perguntado se gostariam de falar sobre a escola e sua vivência no carnaval.

A primeira a gravar depoimento foi Hellen, filha de Tia Annir, que desfila há muitos anos na bateria de diversas escolas de samba e é uma das diretoras de bateria da escola.

Já nas primeiras visitas à quadra de ensaio e à casa de Tia Annir, foi notável o envolvimento de seus netos com diversas escolas de samba. Anne, de 11 anos, é segunda porta-bandeira da escola e sempre estava presente nos ensaios. Valesca, de 15 anos, saiu de passista em 2008 e é rainha de bateria de uma outra escola de samba. A presença destas adolescentes poderia trazer outra perspectiva ao trabalho, pois predominava o discurso de pessoas mais velhas. Por isso a opção por entrevistá-los também.

Por último, Hélio Ricardo, filho de Tia Annir, no dia em que se foi gravar o depoimento dos jovens, também deu uma entrevista, por sugestão da mãe. Ele confecciona os chapéus da escola e, inesperadamente, pois a esta altura já se considerava definido o quadro

de personagens, tornou-se também um personagem, pois trouxe uma fala interessante sobre a dificuldade das pessoas mais pobres de participar e assistir aos desfiles.

6.5 FERREIRA COMANDANTE

Logo nos primeiros ensaios a que os realizadores compareceram, a presença de um senhor calvo que se movimentava de maneira enérgica, cumprimentava muitos dos presentes e organizava as apresentações foi notável. Conhecido como Ferreira, este senhor, corretor de imóveis de profissão, ocupa o cargo de diretor de carnaval da Infantes da Piedade. Também organiza e apresenta festas de velhas guarda das escolas de samba, eventos que acontecem todos os domingos. Seu cotidiano é, portanto, intensamente preenchido pelas atividades com estes grupos sociais. Foram estas as razões que o levaram a ser escolhido também como personagem.

7 A EDIÇÃO DE OUTROS CARNAVAIS

A exploração do tema abordado no documentário rendeu 25 fitas *miniDV*. Aproximadamente 25 horas de material bruto. Foi preciso conhecer, classificar, separar e selecionar (muitas vezes) este material para construir um documentário de menos de uma hora de duração. Os métodos utilizados para empreender tais tarefas foram, em parte, criados intuitivamente, mas também trazidos de alguma experiência prévia dos diretores ou indicados em conversas e aulas por profissionais, ou ainda extraídos de textos diversos sobre o tema. Logo ficou claro que não existe regra infalível para isso: os métodos variam e surgem no fazer.

Primeiramente, considerou-se um bom ponto de partida assistir às fitas tantas vezes quantas fossem possíveis, integralmente. O objetivo era conhecer o que da experiência tinha sido registrado, compreender o que estava sendo feito. Como o material produzido se avolumava, ficou difícil seguir este procedimento no mesmo ritmo até o fim. Para trabalhar dessa maneira, é necessário muito tempo. Idealmente, no entanto, pareceu que teria sido assim que se conseguiria o melhor domínio do material.

Tudo o que foi registrado foi capturado para o computador (em baixa resolução). Simplesmente, excluíram-se imagens que certamente não seriam utilizadas, como o teste feito na quadra com a minicâmera. Embora não houvesse ainda um roteiro definido, já se sabia que o vídeo daria muita ênfase ao discurso dos personagens. Natural então que se trabalhasse primeiro sobre os depoimentos.

7.1 OS DEPOIMENTOS

As entrevistas constituíam praticamente 85% do material gravado. Depois de assistidos integralmente algumas vezes, foram separadas por personagens e selecionados segundo a ordem dos critérios:

- a) as partes mais interessantes (este, bastante subjetivo, dizia respeito, por exemplo, a momentos de falas emocionadas, afetivas, performáticas, alegres; tudo que parecesse de alguma maneira especial);
- b) trechos em que os personagens se apresentassem;
- c) trechos em que falassem sobre as escolas pequenas;
- d) trechos em que falassem sobre várias escolas;
- e) trechos em que enumerassem ações, nomes, lugares, funções etc.;
- f) trechos em que tratassem da relação com a Infantes;
- g) os silêncios: gestos e olhares que valorizassem a imagem;
- h) momentos dos bastidores que fossem reveladores da personalidade dos personagens;
- i) histórias, situações ou anedotas que fossem completas e sucintas.

Esse procedimento resultou em seleções das entrevistas, cortadas de maneira elementar, mantidas na ordem em que haviam sido gravadas, que representavam, em média, 30% do tempo total gravado com cada um. Tia Annir, Bira e Algenir, cujas entrevistas duraram mais de três horas cada uma, por exemplo, passaram a ter compilações de 40 a 50 minutos. Assim foi feito com todos os personagens e estas compilações passaram a ser o material sobre o qual se trabalharia daquele momento em diante.

7.1.1 Decupagem dos depoimentos

Ainda assim, restava muito material de entrevista. Percebeu-se que, por mais que estas compilações fossem assistidas, ficava difícil imaginar uma estrutura para o documentário. Um novo método, então, foi adotado: cada plano de cada depoimento foi numerado e anotado, criando-se frases com termos gerais – indicativos das idéias expressas – seguidas de parágrafos mais detalhados.

Não se tratou de transcrição, mas de uma decupagem que serviria para facilitar o acesso a qualquer plano, a qualquer tempo, durante a edição, além de possibilitar uma compreensão abrangente da narrativa que seria criada.

7.1.2 Corte final dos depoimentos

Depois de estudados e comparados os planos selecionados, procedeu-se a edição de blocos, divididos por personagens, com nova seleção de trechos de depoimentos de cada um. Pequenas estruturas com começo, meio e fim. Trabalhar cada personagem separadamente pareceu a melhor alternativa para construir sua participação no vídeo, segundo a premissa de que a ênfase do trabalho estava mais nas pessoas do que na história da Infantes da Piedade, no funcionamento das escolas de samba pequenas ou qualquer outro assunto.

7.2 OS EVENTOS

Nesse sentido, já que as pessoas estavam em foco, as imagens dos eventos serviram apenas para contextualizar os personagens no ambiente que eles freqüentam cotidianamente. A intenção era apresentar ao espectador também um pouco da dinâmica de funcionamento destas organizações sociais.

7.3 ESTRUTURAÇÃO DO ROTEIRO E EDIÇÃO DA VERSÃO FINAL

O roteiro foi desenvolvido somente depois da criação de uma primeira versão, de aproximadamente uma hora e quinze de duração, que reunia os blocos editados com os depoimentos dos personagens, aparecendo um a um. As imagens dos ensaios, que ficariam entre as entrevistas, não foram inseridas.

Em determinado momento, a incerteza sobre a estrutura narrativa do documentário fez com que se experimentasse um outro método: fez uma nova decupagem dos blocos editados; postos em tiras de papel marcadas com cores diferentes para cada personagem, buscou-se separar por as falas por idéias conexas para fazer uma edição alternando a ordem que cada um apareceria. A dúvida sobre fazer blocos intercalados ou ter os personagens aparecendo um a um permaneceu até o final da edição.

Neste ponto sentia-se que era fundamental submeter a primeira versão, mais longa, à apreciação de outras pessoas. Ouvir outras opiniões sobre o que havia sido

selecionado ajudou a compreender quais trechos funcionavam melhor, tinham mais força. Diante do esgotamento provocado pelas dezenas de horas de edição, a impressão era de que não se podia mais discernir sobre o material selecionado.

Realmente esta estratégia surtiu efeito: conversar com as pessoas, com o orientador, colher impressões e ouvir opiniões ajudou a compreender de maneira mais abrangente o processo que estava sendo vivido. Foi possível ter uma idéia mais justa sobre a intenção que se tinha no início, para construir uma narrativa com mais unidade estética.

Outros Carnavais e Infantes da Piedade ficou então com a seguinte estrutura geral: a idéia de centralizar o enredo em três personagens principais (Bira, Algenir e Tia Annir) prevaleceu; seus depoimentos foram divididos em dois momentos e distribuídos no roteiro. Entremeando suas falas, surgem os outros personagens, com participações mais curtas. Foram oito personagens na versão final. Há ainda duas seqüências de falas sobre um assunto específico, ditas por pessoas diferentes – a seqüência que abre o vídeo e outra, na segunda metade, fechando a primeira parte e, de certa forma, inaugurando o final.

Desse modo, acredita-se, o documentário pôde ganhar uma linha narrativa mais orgânica e palatável, ainda que fosse mantida a idéia de fazer aparecerem os indivíduos, os personagens falando por si e não um discurso do vídeo. Além disso, talvez tenha contribuído para amenizar as graves diferenças de linguagem de câmera utilizadas – o material era muito irregular e tinha problemas técnicos, principalmente de iluminação e enquadramento.

As imagens dos eventos – festa da bateria da Infantes, festa na escola Boêmios de Inhaúma, aula na Escola de Mestre-Sala e Porta-Bandeira Manoel Dionísio, no sambódromo, e do último ensaio antes do desfile de 2008 – não foram incluídas, como se pretendia

inicialmente. Ao chegar à versão final, com aproximadamente 56 minutos de duração, viu-se que o vídeo parecia completo e aquelas imagens, pouco significativas, não eram necessárias.

8 LIMITES E POSSIBILIDADES DE *OUTROS CARNAVAIS*

O documentário objeto deste relatório apresenta algumas características que talvez o coloquem numa posição pouco favorável à distribuição comercial e mais propícia a participar do circuito de festivais e mostras de produções independentes, cujo foco privilegie a abordagem de temáticas etnográficas, de cultura popular ou mesmo sociais.

Em suma, o vídeo, de média duração (aproximadamente 60 min.), apresenta como personagens apenas pessoas desconhecidas, cujo elo é a participação numa pequena escola do último grupo de competição de escolas de samba do carnaval carioca. Trata-se de uma exploração sobre os limites deste mundo das escolas de samba, fundada na fala dos personagens. Os discursos são a tônica do roteiro; as cenas de eventos nas escolas sequer foram incluídas; não há imagens do desfile.

8.1 EXIBIÇÕES PARA OS PROTAGONISTAS

Talvez a apreciação mais significativa que *Outros Carnavais* poderá receber será a das pessoas que dele participaram. A intenção é reunir os personagens, seus familiares e demais pessoas com quem se estabeleceu relação durante a produção e exhibir o trabalho para eles. Há um contato com a empresa que apoiou a produção, Ponto Cine, para exibição do

vídeo numa sessão especial na sala de cinema que fica no bairro de Guadalupe, quando os personagens e seus familiares seriam convidados.

8.2 FESTIVAIS E MOSTRAS DE PRODUÇÃO INDEPENDENTE DE CINEMA E VÍDEO

Planeja-se também inscrever o vídeo em festivais e mostras de cinema e vídeo, pois acredita-se que a forma como se deu a abordagem do tema e a linguagem empregada para construir a narrativa esteja mais no domínio do cinema do que da televisão. Nesses espaços o documentário poderá talvez atingir um público maior. Junte-se a isso o fato de que, recentemente, o volume de produção audiovisual de cunho etnográfico e social vem crescendo, bem como o número de eventos para exibição dessa produção.

8.3 FORMATO PARA TV

Do ponto de vista técnico e do formato (duração), o documentário cumpre razoavelmente as exigências para exibição em TV. Quanto ao tema e estrutura do roteiro, não parece que seja comum que os canais, principalmente os de sinal aberto, exibam produções deste tipo, exceto os educativos e os que abram espaço a conteúdo nacional. Considera-se a possibilidade de oferecer *Outros Carnavais* para exibição no Canal Brasil, Canal Futura e TV Brasil. O vídeo poderia, por exemplo, ser aproveitado numa programação especial de carnaval.

9 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tudo foi bastante novo na experiência de *Outros Carnavais*: entrar num mundo com o *status* de diretor de documentário, se relacionar com as pessoas por causa disso mas também para além disso, exercer as funções técnicas de uma produção audiovisual própria, grande, bastante livres para decidir sobre seus rumos e provar erros e acertos.

Logo de início, pareceu que seria instigante verificar como a presença dos aparatos de gravação interferiria na dinâmica da relação que se buscava estabelecer com os personagens. Seria preciso saber em que medida seria possível conseguir deles mais abertura ou intimidade nas situações de gravação, se a câmera provocaria um comportamento mais retraído e pouco revelador de discursos, se surgiriam opiniões e frases feitas, típicas de certo modo pré-concebido de agir em entrevistas, mais identificado com o telejornalismo.

De antemão, estava definido entre os diretores que as entrevistas seriam um meio de conhecer as motivações das pessoas que se envolviam com as pequenas escolas de samba. Foi um exercício de entendimento, de convivência, menos uma tentativa de “dar voz” a pessoas anônimas que jamais teriam chance de falar: o ensaio foi no sentido de dar ouvido, de deixar falar e ouvir.

Aponte-se aqui uma reflexão teórica suscitada pela experiência prática do documentário em análise: na etapa de produção de obras deste gênero (cujo foco ou tema sejam as pessoas), ficou a impressão de que vigora um triângulo de relações possíveis – o autor, o objeto e o público. Parece quase impossível, numa sociedade com tal presença da midiatização como a nossa, que o documentário se construa fora destas três dimensões. Fica difícil imaginar alguém que ignore completamente os desdobramentos do processo de registro

de imagem. Mas as relações autor – público e objeto – público são neste momento virtuais, potenciais, imaginárias. Isso torna o jogo algo muito interessante.

Quanto à discussão dentro da teoria do documentário sobre sua vocação informativa, seu *status* de “janela para a realidade” – a sensação é de que perpassa a todos com muita intensidade. Às vezes, com efeito, parece pairar a vontade de revelar uma pretensa verdade. No espectador essa influência deve operar, também. Uma espécie de vontade de informação, de necessidade de verdade que o leva a creditar o que ele vê como pedaço da realidade.

Em certas correntes documentais que buscam subverter esta tendência, como no caso do cinema de Coutinho, importa menos o conteúdo do que se diz (ou do que se ouve). Faz mais sentido a forma como se constrói a fala, o raciocínio, os traumas, os receios, as vaidades, as verdades do outro. Para obras assim, talvez seja preciso que o espectador suspenda sua necessidade de verdade e atente para as relações que a fala estabelece. Sobre o desejo do espectador, contudo, não se pode ter controle. Isso também pode tornar o jogo mais instigante, embora por vezes áspero.

Sobre o capítulo 4, **A Produção em *Outros Carnavais***, pode surgir no leitor duas indagações bastante lógicas: a primeira seria sobre a ausência de providências no sentido de aumentar a equipe técnica; a segunda no tocante à falta de patrocínio. Quanto à primeira, é preciso admitir que talvez tivesse sido possível contar com ajuda de mais pessoas, mesmo que trabalhando voluntariamente. Mas é possível, efetuando-se uma reflexão posterior, os realizadores tenham preterido essa possibilidade em favor de experimentar todas as funções técnicas possíveis dentro de uma produção audiovisual. Viu-se o momento de participar inteiramente do processo.

Seria condescendência deixar de apontar as graves falhas verificadas no material do vídeo, sobretudo no tocante aos aspectos técnicos e estéticos: houve descuido na composição do quadro, na iluminação e na linguagem de câmera (algumas entrevistas foram feitas com câmera na mão (“nervosa”); em outras, o plano é completamente estático). O cuidado em criar um ambiente confortável, no qual as pessoas ficassem à vontade, fez com que a parte estética fosse menos observada.

Além disso, certamente, a equipe técnica mínima impediu maiores cuidados neste sentido. Não havia também, inicialmente, um rigor quanto à linguagem que se pretendia dar ao vídeo: faltava um conceito geral bem definido. Tudo isso acabou dificultando bastante a tarefa de dar unidade ao trabalho, a fim de produzir uma obra mais bem fechada do ponto de vista estético.

A tentativa de captação de recursos seria para um trabalho do porte de *Outros Carnavais* uma alternativa lógica, talvez mesmo natural. Registre-se aqui falta de diligência dos realizadores, é certo. Falta de diligência que talvez possa ser, ao menos em parte, explicada: primeiramente, os processos para obtenção de verbas em editais públicos são geralmente muito concorridos, complexos e morosos. E principalmente, não são garantidos. O projeto tinha de ser realizado, em segundo lugar, pois serviria com projeto de conclusão de curso de graduação. Havia, para tanto, uma grande vontade por parte dos realizadores de levá-lo adiante, da forma como foi feito. A certa altura, já não se media mais esforços pessoais para fazê-lo ganhar vida.

Definitivamente, a qualidade do vídeo pode ter sido afetada pelas duas razões acima, como o pode também pela inexperiência dos realizadores. Por um lado, *Outros Carnavais* talvez constitua um esforço no sentido de realizar algo independente, bastante

livre do ponto de vista do processo criativo e de produção, com orçamento mínimo, na base da enorme colaboração de pessoas sem as quais a obra não existiria. Isso, quem sabe, vá de encontro a uma lógica corrente que insiste nas dificuldades enfrentadas pela produção audiovisual – e mesmo de sua inviabilidade – se não inseridas na lógica de mercado.

Por outro lado, quanto ao conteúdo do documentário, talvez um ensaio antropológico teria sido mais adequado: decisões de produção e de edição equivocadas e a falta de organização do discurso dos entrevistados talvez tenham feito com que alguns assuntos, temas e impressões relevantes se perdessem ou ficassem implícitos demais no vídeo. Percepções e conclusões que se deram apenas para os diretores e que não estão na fala dos personagens, como, por exemplo, a importância do grupo, do coletivo - a escola de samba como lugar de encontro e troca.

Diante do resultado final do documentário, seria possível afirmar que se conseguiu trazer à tona visões de mundo específicas, voltar olhares para um aspecto novo de nosso mundo? O que a nossa sociedade consagra como êxito, sucesso? Por que se procura ouvir algumas pessoas, alguns discursos, em detrimento de outras? Por que será que se busca tanto o extraordinário?

Outros Carnavais e Infantes da Piedade representa, por meio do audiovisual, uma imersão, um esforço de compreensão de um outro, de outros e, assim, de si. É, num certo sentido, uma busca, um ensaio por ouvir. Desde o princípio, buscamos o comum no particular. A experiência de tentar foi extraordinariamente marcante.

REFERÊNCIAS

BOCA do Lixo. Direção: Eduardo Coutinho. Produção Executiva: CECIP. Roteiro: Eduardo Coutinho. 1991. 1 DVD (50 min.), cor.

CABRA Marcado para Morrer. Direção: Eduardo Coutinho. Produção: Eduardo Coutinho. Roteiro: Eduardo Coutinho. 1984. 1 DVD (119 min.), cor.

CARTOLA. *Cartola*. Discos Marcus Pereira / EMI, 1976. 1 CD (35 min), estéreo.

COMOLLI, J. C. "Sob o risco do real". In *Catálogo do 5º. Festival do Filme Documentário e Etnográfico*. Belo Horizonte, 2001.

ONDE A CORUJA DORME. Direção: Márcia Derraik e Simplício Neto. Produção: Márcia Derraik e Simplício Neto. Roteiro: Márcia. [S.l.]: Antenna Arte & Ciência Ltda, 2001. 1 DVD (15 min.), cor.

DA-RIN, Sílvia Pirôpo. *Espelho Partido, Tradição e Transformação do Documentário Cinematográfico*. Orientador: Rogério Luz. Rio de Janeiro: UFRJ/ECO, 1995. 149 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social).

O FIM e o princípio. Direção: Eduardo Coutinho. Produção: Maurício Andrade Ramos. [S.l.]: Videofilmes, 2007. 1 DVD (110 min.), cor.

O JAQUEIRÃO do Zeca. Direção: Denise Moraes e Ricardo Bravo. Produção: Rita Veiga. Roteiro: Denise Moraes. 1998. 1 DVD (20 min.), cor.

LINS, Consuelo. *O Documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004. 205 p.

MATTA, Roberto da. *Carnavais, Malandros e Heróis: Para uma Sociologia do Dilema Brasileiro*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983. 272 p.

O MISTÉRIO do Samba. Direção: Carolina Jabor e Lula Buarque de Hollanda. Produção: Leonardo Netto, Lula Buarque de Hollanda e Marisa Monte. Roteiro: Carolina Jabor, Leonardo Netto, Lula Buarque de Hollanda, Marisa Monte e Natara Ney. [S.l.]: Conspiração Filmes, 2008. 1 bobina cinematográfica (88 min), son., color., 35 mm.

MORRO da Conceição. Direção: Cristiana Grumbach. Produção: Cristiana Grumbach e Ricardo Mehedff. Roteiro: Cristiana Grumbach. [S.l.]: Crisis Produtivas e Videofilmes, 2005. 1 DVD (85 min.), cor.

MOURA, Roberto M.. *No princípio, era a roda: um estudo sobre samba, partido-alto e outros pagodes*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004. 318 p.

NELSON Cavaquinho. *Nelson Cavaquinho*. EMI, 1973. 1 CD (32 min), estéreo.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papyrus, 2005. 270 p.

PAULINHO da Viola. *Bebadosamba*. BMG/RCA, 1996. 1 CD (52 min), estéreo.

PAULINHO da Viola. *Memórias Cantando*. EMI, 1976. 1 CD.

PAULINHO da Viola. *Memórias Chorando*. EMI, 1976. 1 CD.

SANTA Marta, duas semanas no morro. Direção: Eduardo Coutinho. Direção de produção: Frederico Moraes. Roteiro: Eduardo Coutinho. 1992. 1 DVD (54 min.), cor.

SANTIAGO. Direção: João Moreira Salles. Produção: Maurício Andrade Ramos. Roteiro: João Moreira Salles. [S.l.]: Videofilmes, 2007. 1 bobina cinematográfica (80 min), son., color., 35 mm.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984. 211 p.

APÊNDICE A – ROTEIRO DE PERGUNTAS

- Por que você faz isso? Porque se envolve com a Escola dessa maneira, dedicando tempo, dinheiro, esforços?
- O que você sente quando desfila? Porque faz aquilo acontecer? O que significa o desfile para você?
- O que é Carnaval para você?
- Qual a sua relação com outras escolas, além da Infantes da Piedade? Torce para alguma escola?
- Fama? Visibilidade? Aparecer? Escola pequena como possibilidade de participar do carnaval, do mundo das escolas? Qual a diferença entre escola grande e escola pequena?
- Vitória: você desfila para vencer? Disputa do campeonato? O que é vitória para você?
- Gostaria que a escola crescesse? Porque a escola não sobe, fica maior?
- Há diferença entre desfilar como escola e como bloco? O que está em jogo em um caso e em outro?
- Como a escola consegue reunir tanta gente no desfile? Quem são as pessoas que participam?
- O que é desfilar na Intendente Magalhães em oposição a desfilar no Sambódromo? Qual a diferença?
- Você costuma assistir desfile no sambódromo?

APÊNDICE B: Memória de saídas a campo

27/10/07 – Primeira visita ao ensaio da Infantes da Piedade, no River F.C., em Piedade.

02/11/07 – Visita ao ensaio da Infantes da Piedade, no River F.C.

04/01/08 – Visita ao ensaio da Infantes da Piedade, no River F.C.

18/01/08 – Visita e gravação teste do ensaio.

25/01/08 – Gravação do ensaio final, o último antes do desfile de carnaval.

31/01/08 – Visita ao Barracão onde estava sendo montado o carro alegórico. Primeiro encontro com Bira. Primeira visita à casa de Tia Annir e gravação no ateliê de fantasias.

05/02/08 – Desfile de carnaval, na Infantes da Piedade, na Avenida Intendente Magalhães.

17/05/08 – Visita à casa de Tia Annir. Na ocasião houve uma feijoada em comemoração pelo aniversário de sua filha Ellen.

24/05/08 – A convite de Tia Annir, visitou-se a uma festa noturna na GRES Unidos do Cabral, no bairro de Cachambi.

28/05/08 – Visita ao River F.C., na intenção de mostrar o DVD com uma pré-montagem do material até aqui gravado a Jorge Bogodô, presidente da escola. Ele não foi encontrado no local.

01/06/08 – Visita ao River F.C. Conversa com Jorge Bogodô.

05/06/08 – Visita ao River F.C. Mostrado o DVD a Jorge Bogodô.

07/06/08 – Gravação com Heloísa e Elen, na casa de Tia Annir. Visita e gravações, junto de Tia Annir, à Escola de Mestre-sala e porta-bandeira Manoel Dionísio, no sambódromo. Gravação com Alex, mestre sala da Infantes no carnaval de 2008.

08/06/08 – Reunião com diretoria da Infantes, Bira e Algenir para exibição do DVD e conversa. Entrevista com Algenir. Visita à Festa das Velhas Guardas promovida pela GRES Unidos do Jacarezinho, no bairro de Riachuelo.

14/06/08 – Exibição do DVD para Formigão, diretor de harmonia do Carnaval 2008. Visita à festa da Ala dos Cabelos Brancos na quadra do G.R.E.S. Império Serrano.

28/06/08 – encontro acidental com diretores da Infantes num boteco em Cascadura. Visita a roda de samba e almoço (angu à baiana) na quadra do G.R.E.S Arrastão de Cascadura.

29/06/08 – Gravação na casa de Bira.

16/08/08 – Comparecimento ao aniversário de 15 anos de Valesca, neta de Tia Annir.

23/08/08 – Gravação da Entrevista com Tia Annir, em sua casa.

14/09/08 – Gravação da festa oferecida pela bateria do G.R.E.S. Infantes da Piedade, na associação alvorada de surdos e mudos, no bairro de Piedade.

20/09/08 – Gravação na quadra do almoço (tripa lombeira) oferecido por Geisa, filha do sambista Zé Kéti, na G.R.E.S Boêmios de Inhaúma.

21/09/08 – Entrevista com Algenir, na Igreja Messiânica do Bairro de Riachuelo.

10/10/08 – Gravação na Avenida Brasil. Visita à casa de Tia Annir para entrevistar as crianças. Entrevista com Hélio Ricardo.

27/10/08 – Entrevista com o diretor de carnaval, Ferreira, em sua casa, no Engenho da Rainha.

APÊNDICE D – FICHA TÉCNICA

concepção e realização	Rodolfo Gomes Rafael Bacelar
câmeras adicionais	Tomás Magariños Tito Nogueira
participação	Algenir da Silva Annir da Silva Simião Jorge Ferreira Bira Proença Anne Hélio Ricardo Hellen Maria
som direto	Afronaz Afer
apoio à produção	Letícia Moraes Marcela Mara Carlos Leal Isabel Castro
apoio	CPM/ECO Universidade Federal do Rio de Janeiro Ponto Cine Abbas Filmes

APÊNDICE E – QUADRO DE DESPESAS

Material para pesquisa		Custo
Livro No princípio era a roda		R\$ 34,00
Livro O cinema de Eduardo Coutinho		0
Livro Os cronistas de Momo		0
Livro O espelho partido		0
Livro Introdução ao cinema documentário		R\$ 15,00
Passe videoteca Maison de France		R\$ 35,00
Aluguel de DVDs		R\$ 15,00
Visitas	Número de dias	Custo
Associação das escolas de samba	1	R\$ 5,00
Ensaio no River FC	3	R\$ 45,00
Desfile no carnaval	1	R\$ 30,00
Conversas no River FC	3	R\$ 30,00
Aniversário de Hellen	1	R\$ 50,00
GRES Unidos do Cabral	1	R\$ 20,00
Trabalho de Formigão	1	R\$ 25,00
GRES Império Serrano	1	R\$ 20,00
GRES Arrastão de Cascadura	1	R\$ 25,00
Aniversário de Valesca	1	R\$ 10,00
Gravações	Número de dias	Custo
Barracão e Ateliê de fantasias	1	R\$ 45,00
Casa da Tia Annir	3	R\$ 60,00
Sambódromo/Escola Manoel Dionísio	1	R\$ 10,00
Casa do Bira	1	R\$ 20,00
Igreja de Algenir	1	R\$ 40,00
Casa de Ferreira	1	R\$ 30,00
Ensaio no River FC	2	R\$ 75,00
Conversas no River FC + Clube Magnata	1	R\$ 80,00
Festa da Bateria	1	R\$ 10,00
GRES Boêmios de Inhaúma	1	R\$ 20,00
<i>(Continua na folha seguinte.)</i>		

<i>(Continuação)</i>		
Equipamentos	Quantidade	Custo
Fitas mini dv	25	R\$ 200,00
HD externo de 320 Gb	1	R\$ 320,00
DVDs Virgens	50	R\$ 35,00
Estojo para DVD	10	R\$ 7,00
Material gráfico	Quantidade	Custo
Impressão de decupagens e roteiros	2	R\$ 30,00
Impressão do relatório	7	0
Encadernação do relatório	5	R\$ 15,00
Conjunto de etiquetas para DVD	1	R\$ 7,00
TOTAL		R\$ 1.363,00

APÊNDICE F – EXEMPLO DE DECUPAGEM DE DEPOIMENTO

Decupagem BIRA - Select 1

01 – A – Largo oficina. Anjos já saíram 8 anos

Gosto mais de estar na minha oficina. Venho pra cá e largo tudo: “volta depois do carnaval!”. Assim, já tenho serviços pra depois do carnaval. Não me advirto, pq. duro não se advirto. Aqui é passagem de tempo. Gosto dessa merda. Anjos: medo de roubarem, já saiu 8 vezes.

03 – A – Duro não se advirto. Diretor de Harmonia sacode ou não o jurado.

(Performance/dança) Você sem ritmo não se advirto: bebe, esbarra nos outros... Já se sambar direitinho: “o cara é bom!” Diretor e harmonia hoje (encena pra câmera) parece xangô batendo no peito. Diretor é alegre. É a hora. Jurado já ta puto de estar lá. Ele dorme porque o diretor de harmonia não sacode ele. Se sacudir o jurado levanta, vai ver a escola...

04 – A – Antagonistas. Escola abre. Espírito de Bira como diretor de harmonia.

Eu no 1 setor. Dois antagonistas. A escola abre, seu eu vacilar. Vê minha responsabilidade. Não fico parado. Solto o bucho. Apresento o carro, cheio de mulher. Faço a farra. Meu espírito de samba é esse.

08- Cantar com microfone atrapalha o harmonia. Não aprendem o samba.

Pra cantar justava as pastoras na quadra. Cantavam no bico. Elas aprendiam o samba. Não tinha microfone. Hoje não aprendem a cantar: daí quebra o harmonia.

16- Sugere desfilar com Bastão do harmonia e Chapéu panamá.

Tinha o bastão do diretor de harmonia. Não tem mais: mudou. Era segurança, como uma muleta. Tinha brado. Fiz um bastão: “vamos voltar à antiguidade”. Se não aceitarem, tudo bem. “E vamos usar chapéu Panamá. Não é de palha não.”

06 – Quando comecei. Tablado.

Comecei na união em 56. Comecei com camisa de frente, na época do tablado. Fala da p Vargas e rio branco e os grupos q desfilavam em cada. Descreve o tablado: jurado ficava na sua direita; era bom estar no alto; o sambista aparecia.

14 e 15 – Dancei muito. Conheceu a união. Pernada. Conheceu a união.

Dancei muito baile. Era pé de valsa. Aprendi com meu irmão. Voltando pra casa escutei o batuque. (Há um corte, pois interrompe o sobrinho.) // Cheguei na quadra do corações unidos: ainda não era união. // Antigamente era samba duro, pernada. Era o final do samba. Acabaram com isso. Não tinha briga. Era bonito. Depois um ria do outro. // ai de meu paletó e comecei a sapatear.

29- Coração união de Jacarepaguá. Voltei por saudade.

Na minha época//Escola do coração é união de Jacarepaguá. Eu sai pq. não foram corretos comigo: fala rápido de um problema confuso de dinheiro. Voltei porque senti saudade. Não precisa me chamar, quando de saudade eu volto.



O carnaval das escolas de samba vai além dos desfiles da Marquês de Sapucaí. Seus protagonistas são mais numerosos do que a transmissão televisiva da festa permite suportar. Os domínios desta fascinante manifestação popular transcendem seu palco principal e ocupa outros espaços e tempos. Durante todo o ano, em diversos bairros do subúrbio carioca, a vida das escolas de samba é a vida de muitas pessoas.

Outros Carnavais e Infantes da Piedade encontra Tia Annir, Algenir, Bira e outros personagens, que trazem um pouco de sua visão sobre este lado da nossa festa essencial.

concepção e realização **Rafael Bacelar, Rodolfo Gomes** | câmeras adicionais **Tomás Magariños, Tito Nogueira** som direto **Afonso Afer** | participação **Algenir da Silva, Amir Alessandra da Silva Santos, Annir da Silva Simião, Bira Proença, Hélio Ricardo da Silva Simião, Hellen Maria da Silva Simião, Jorge Ferreira, Valesca da Silva Santos** | apoio à produção **Carlos Leal, Isabel Castro, Letícia Moraes, Marcela Mara**



cinépoesias apresenta:

OUTROS CARNAVAIS E INFANTES DA PIEDADE

um filme de **Rafael Bacelar**
Rodolfo Gomes

produção: **cinépoesias**

apoio:



APÊNDICE H – MODELO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DA IMAGEM

AUTORIZAÇÃO

Eu, abaixo assinado, autorizo o uso da minha imagem e do som da minha voz no documentário “OUTROS CARNAVAIS E INFANTES DA PIEDADE”, produzido pela Escola de Comunicação (ECO) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

NOME:

IDENTIDADE:

Rio de Janeiro, 24 de maio de 2008.
